

**LES THÉÂTRES**  
**DES FOIRES SAINT-GERMAIN ET SAINT-LAURENT**  
**DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE**  
**(1697-1762)**

PAR

**AGNÈS PAUL**  
*licenciée ès lettres*

---

**INTRODUCTION**

L'expulsion des Comédiens Italiens, en 1697, marque le point de départ, dans le cadre des deux principales foires parisiennes, d'une expérience théâtrale originale que seuls l'incendie de la foire Saint-Germain et la réunion du plus important théâtre forain, l'Opéra-Comique, à la Comédie Italienne allaient interrompre en 1762.

---

**SOURCES**

Les théâtres forains n'ont pas laissé d'archives propres. Les fonds archivistiques constitués en conservent peu de traces. Aux Archives nationales, la sous-série O<sup>1</sup> est pratiquement muette à leur sujet ; les archives de l'Opéra (AJ XIII) offrent quelques pièces comptables concernant le bail de l'Opéra-Comique vers 1743-1744 ; la série K contient un plan de la foire Saint-Germain et diverses pièces concernant les relations entre les entrepreneurs forains et l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés ; des documents du même type, relatifs à la foire Saint-Laurent et à la Mission Saint-Lazare figurent dans la série S. Beaucoup plus riches se sont révélés, dans le même dépôt, le Minutier central des notaires parisiens qui a livré une documentation inédite, importante pour les vingt premières années, sporadique ensuite (études XIII, XXXVIII et XCVIII essentiellement), ainsi que les archives des commissaires au Châtelet (Y). Les informations rencontrées dans cette dernière série est complétée, et élargie, par le dossier des procès entre les Forains et les Comédiens Français, conservé à la Bibliothèque de la Comédie Française.

La Bibliothèque de l'Arsenal, la Bibliothèque de l'Opéra et la Bibliothèque historique de la ville de Paris ont fourni également un certain nombre de témoignages, manuscrits ou imprimés, intéressant l'histoire administrative et littéraire des théâtres forains.

L'étude du répertoire s'appuie aussi bien sur les œuvres publiées (notamment *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique...*, Paris, Ganeau, 1721-1737, 10 vol. in-12) que sur une vingtaine de recueils inédits conservés dans le fonds français du Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale.

---

## PREMIÈRE PARTIE

### ORGANISATION MATÉRIELLE

---

#### CHAPITRE PREMIER

##### LES ENTREPRENEURS

La Foire doit son essor à l'initiative d'artistes et artisans qui appartiennent directement au monde du spectacle forain : joueurs de marionnettes, tel Alexandre Bertrand ; danseurs de corde ou sauteurs, comme Nivelon, Selles ou Jeanne Godefroy, dite la Veuve Maurice, du nom d'un danseur de corde célèbre à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, Moritz von der Beck surnommé Maurice, qu'elle avait épousé et dont elle conserva l'associé, Charles Alard, lui aussi danseur de corde.

Le développement des spectacles a conduit les entrepreneurs à s'associer avec des bourgeois parisiens susceptibles de leur servir de bailleurs de fonds et attirés par le succès des théâtres forains. Les jeux de la Veuve Maurice, dont elle se sépare en 1709, sont l'objet, en l'espace de trois ans, de transactions multiples et complexes où Jean Nicolas, banquier à Genève et Paris, et ancien associé de Samuel Bernard, n'hésite pas à entrer. Ces échanges, ventes et associations témoignent de l'attrait exercé par les entreprises de spectacles forains, en même temps que de leurs difficultés de gestion.

A l'issue de cette période mouvementée, les premiers entrepreneurs ont disparu. La scène foraine est désormais dominée par trois personnalités, Louis Gauthier de Saint-Edme, Catherine Baron, fille de la Veuve Maurice, et Jean-Baptiste Constantini dit Octave, ancien pensionnaire de l'Hôtel de Bourgogne, qui se livrent une concurrence acharnée.

Au lendemain des difficultés et de l'échec d'Octave, l'abandon de Saint-Edme et de Catherine Baron, en 1718, marque un nouveau tournant dans l'histoire des entreprises foraines. Abandonnés par leurs bailleurs de fonds, les acteurs tentent sans succès diverses expériences de gestion directe ; les théâtres forains se réduisent à quelques troupes de marionnettes et de pantomimes, et à l'Opéra-Comique, seule entreprise digne de ce nom.

## CHAPITRE II

## LES ACTEURS

L'originalité et la richesse des théâtres forains tiennent en grande partie à la diversité des spécialités dramatiques présentes simultanément sur les scènes.

Les plus anciens acteurs forains sont les sauteurs et danseurs de corde, dépositaires d'une tradition séculaire d'agilité et de virtuosité physiques qui nécessitent soit de longues années d'apprentissage, soit une formation familiale donnant naissance à de véritables dynasties (familles Moylin, Delalauze et Restier). Ils poursuivent leur activité pendant toute la période envisagée : sur le boulevard, dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, le théâtre des *Grands danseurs* de Nicolet se situe encore dans la même ligne ; ils sacrifient de plus en plus au goût du public pour le spectacle parlé, en fonction des théâtres où ils se produisent : leur art n'apparaît plus que comme un divertissement d'entracte à l'Opéra-Comique, au milieu du spectacle purement dramatique, alors qu'en raison des règlements, il forme encore la base des représentations des troupes pantomimes.

Les entrepreneurs, désireux de promouvoir leurs spectacles au rang de véritables théâtres, attirent les comédiens dans les foires. Il les font venir des troupes de province qui venaient de s'enrichir des Comédiens Italiens expulsés de Paris (1697). Par la suite, les directeurs de l'Opéra-Comique procèdent de la même manière.

La condition sociale des acteurs est précaire. Ils ne bénéficient pour ainsi dire pas de l'estime publique qu'acquièrent les Comédiens Français ; ils ont peu de chance d'entrer dans les troupes officielles. Les rares exemples de promotion concernent des danseurs et, après 1730, certains acteurs de l'Opéra-Comique, lorsque celui-ci se rapproche de plus en plus des théâtres officiels. On ne saurait tenir compte des Comédiens Italiens qui regagnèrent leur troupe d'origine dès son rétablissement en 1717, ni d'Étienne Milache de Moligny, Comédien Français engagé par Saint-Edme après son renvoi de la troupe des Comédiens du roi, et qui la réintégra dès qu'il le put. Ces difficultés renforcent d'ailleurs la solidarité des acteurs forains et la cohérence de leurs troupes.

## CHAPITRE III

## LES TROUPES

Les contrats d'engagements disparaissent lorsque Saint-Edme se retire. Il faut supposer que les engagements postérieurs ont été passés sous seing privé, ou même oralement. Le contrat d'association pour l'exploitation du privilège de l'Opéra-Comique (5 janvier 1758) et l'interrogatoire d'une actrice de ce théâtre au For-l'Évêque (1748) permettent de conclure que l'on y procédait par inscription sur un registre.

Les contrats conservés font apparaître une tendance à l'allongement des engagements (depuis une foire jusqu'à neuf années), qui permet de constituer des troupes stables. Ils témoignent aussi d'une discipline sévère, concernant l'exactitude et l'assiduité aux représentations et aux répétitions, renforcée par des arrestations en cas de désobéissance.

L'étude des salaires met en évidence toute une série de hiérarchies. Au bas de l'échelle, le personnel technique, les acteurs de parade, les musiciens sont très mal payés : le salaire d'une ouvreuse peut descendre jusqu'à dix sous par jour en 1709 ; à la même époque, les acteurs de parade gagnent de vingt à quarante sous ; un violon gagne trente sous par jour en 1739, comme au début du siècle. Les sauteurs et danseurs de corde se situent dans une catégorie supérieure : leur cachet forain augmente considérablement après 1710, mais d'après les seules données conservées, leurs salaires annuels correspondent, vers 1710, au double de celui d'un manœuvre. Pour les comédiens enfin, il est difficile d'établir une moyenne, tant sont variables les situations personnelles ; toutefois, la comparaison de leurs cachets forains et des revenus des Comédiens Français se fait au désavantage de ces derniers jusqu'en 1744.

Les sources sont trop fragmentaires et contradictoires pour tirer des conclusions certaines au sujet de la rémunération des auteurs. On peut, en revanche, affirmer leur participation à la mise en scène et à la direction des acteurs, ainsi que leur pratique de la collaboration pour la composition des pièces. Au contraire du monde des acteurs, les échanges, dans leur domaine, sont nombreux entre les théâtres forains et les théâtres officiels.

---

## DEUXIÈME PARTIE

### LA PLACE DE LA FOIRE DANS L'ORGANISATION THÉÂTRALE PARISIENNE

---

#### CHAPITRE PREMIER

##### L'ORDRE CLASSIQUE DU PRIVILÈGE CULTUREL ET DE LA PERMISSION

La réglementation théâtrale mise en place par Louis XIV exclut en principe les théâtres forains. Fondée sur le régime du monopole, elle assure la propriété des genres comique et tragique (théâtre parlé) à la Comédie Française, qui la partage avec la Comédie Italienne après 1716, et celle du genre lyrique à l'Opéra (Académie royale de musique). En fait, les autorités ont montré peu d'exactitude à faire respecter les règlements dont les Comédiens Français furent les plus ardents défenseurs, en raison de la concurrence commerciale qui les opposait aux Forains.

Il s'en ensuivit, dans les deux premières décennies du siècle, de longs procès, jamais définitivement tranchés. L'accord passé par l'Opéra avec une troupe foraine, alors que les autres acceptaient de se plier aux règlements qui les cantonnaient aux marionnettes, pantomimes et danses de corde, résolut le problème. La Foire avait donc réussi à ouvrir une brèche dans la réglementation théâtrale, mais en s'y intégrant et en acceptant de louer le privilège de l'opéra-comique à l'Opéra, dont elle reconnaissait ainsi la domination (1713). Cette solution traduit la récupération du phénomène forain par le système officiel et la hiérarchisation des théâtres forains.

## CHAPITRE II

### LE PUBLIC

La mise en place de l'esthétique classique s'était accompagnée d'une caractérisation sociale des genres dramatiques. De ce fait, les scènes foraines se trouvaient placées à un niveau inférieur par rapport aux théâtres officiels et réservées à un public populaire.

Dans le même sens, les règlements tarifaires limitent le prix des places à un plafond de douze sous. En fait, les prix pratiqués ont toujours été supérieurs à ce maximum autorisé ; ils tendent à égaler les tarifs des théâtres officiels, traduisant la volonté des entrepreneurs d'attirer le public élégant. Il se maintient cependant, sans interruption et dans tous les théâtres, une catégorie inférieure de places.

A cette large échelle de prix répond la fréquentation de toutes les classes sociales, depuis la bonne société, dont la présence est ironiquement relevée ou déplorée par les chroniqueurs, jusqu'au public le plus populaire, comptant une forte proportion de domestiques, exclus des autres théâtres (Opéra-Comique à partir de 1743) qui emplissent le parterre avec turbulence.

---

## TROISIÈME PARTIE

### LES CONDITIONS MATÉRIELLES DE LA REPRÉSENTATION

---

#### CHAPITRE PREMIER

##### LES SALLES

Bien qu'aucun plan ni aucune représentation figurée n'aient été conservés, les descriptions contemporaines font apparaître des salles aménagées avec soin sur le modèle de celles des théâtres officiels, dans la tradition des spectacles de marionnettes de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle.

La connaissance plus précise de la salle construite par le chevalier Pellegrin à la foire Saint-Laurent, grâce à son occupation par les Comédiens Italiens pendant les étés 1721, 1722 et 1723, confirme ces témoignages : elle offrait, à défaut de parquet, un parterre presque aussi vaste que celui de l'Hôtel de Bourgogne, un amphithéâtre, des banquettes sur la scène, ainsi que des balcons, deux rangs de loges et un troisième étage, ou paradis.

Les transformations opérées par Octave dans la salle construite par Selles et Lajoute à la foire Saint-Laurent (1716) illustrent ce propos : parois peintes en bleu, bancs garnis de panne rouge, appuis rehaussés d'or ; multiplication des loges, selon les tendances de l'époque.

Les salles occupées par l'Opéra-Comique de 1727 à 1752 ne sont connues que par des descriptions écrites, qui toutes témoignent du bon goût des aménagements. Cet établissement eut la gloire d'innover en matière d'architecture théâtrale, quand fut construite la nouvelle installation de la foire Saint-Laurent (1752).

Parallèlement, si l'on en juge d'après les travaux entrepris dans la loge de Nicolas Bienfait, les directeurs des troupes pantomimes et des spectacles de marionnettes n'apportent pas moins de soin à l'aménagement de leurs salles, prodiguant largement les dorures et offrant des loges qui assuraient l'isolement des spectateurs les plus exigeants.

## CHAPITRE II

### LA NATURE DES REPRÉSENTATIONS

Dès la rue, le théâtre forain s'offre à l'attention des passants, en déroulant ses parades à l'entrée des loges, malgré les interdictions répétées.

A l'intérieur des loges, le jeu forain est l'héritier des traditions de la *commedia dell'arte*, par l'intermédiaire des Italiens engagés par les premiers entrepreneurs. Le caractère éminemment physique du jeu italien (*lazzi*) trouve un terrain d'élection à la Foire, constamment menacée dans sa liberté d'expression : les cabrioles, pantomimes, jeux de physionomie remplaçaient les paroles dans les pièces « à la muette ». Peu à peu, l'ingéniosité des Forains trouve des subterfuges pour déjouer les tracasseries des Comédiens Français : les paroles, d'abord écrites sur des cartons que les acteurs tirent de leurs poches et montrent aux spectateurs, s'inscrivent ensuite sur des écriteaux qui descendent du cintre ; le procédé n'a plus lieu d'être lorsque les Forains obtiennent de l'Opéra la permission de chanter ces textes qui consacrent la naissance de l'opéra-comique.

Les arts auxiliaires du théâtre, décorations, costumes, danse, musique, jouent un rôle essentiel à la Foire, où une mise en scène brillante et séduisante élabore un spectacle baroque qui parle aux yeux et à l'imagination plus qu'à l'intelligence.

---

## QUATRIÈME PARTIE

### LES THÈMES DU THÉÂTRE FORAIN

---

#### CHAPITRE PREMIER

##### LES VISIONS CULTURELLES DE LA FOIRE

La Foire a hérité de la tradition comique du XVII<sup>e</sup> siècle (tout particulièrement du modèle italien), consistant à représenter la société au travers de types : les personnages de la *commedia dell'arte* subsistent, non sans évoluer, et côtoient de nouveaux types inspirés par la réalité sociale ou le contexte national, paysans ou types urbains traités sur un mode poissard.

Cette tendance à réduire la diversité des situations à des archétypes se retrouve dans les personnages symboliques, empruntés à la littérature traditionnelle (Sancho Pança, Roger Bon Temps), avec une préférence pour les incarnations du bon sens et d'une certaine philosophie du juste milieu. Par ailleurs, la Foire montre aussi un goût très net pour la personnification d'éléments (le Temps) ou de « qualités », entendues au sens large de caractères, (l'Inconstance, la Bonne Foi...).

Cette vision stéréotypée et allégorique du monde prédispose à un style conventionnel, se prêtant mal à une véritable satire sociale. Certes, les traits critiques ne sont pas absents du répertoire, mais ils se diluent dans une tendance plus moralisatrice (peinture de travers universels : par exemple, l'infidélité) que subversive. Dans cette satire des mœurs plus que de la société, il est difficile de reconnaître un théâtre de la contestation, d'autant que bien des sujets sont traités sur le ton de la dérision (Régiment de la Calotte).

La capacité satirique du théâtre forain s'est tournée contre ses rivaux officiels, en développant le genre parodique (les diverses parodies foraines des *Indes galantes*, par exemple) qui fait apparaître des sentiments mitigés de mépris et de dépendance à l'égard de la tradition classique. En dehors du ton parodique, la Foire n'a abordé aucun des thèmes traités sur les scènes officielles, exception faite de *Don Juan (Le Festin de pierre)*, « comédie de Molière, mise en vers par M. de Corneille (Thomas) et en vaudevilles par Letellier »).

#### CHAPITRE II

##### L'AMOUR

Outre une vision du monde exprimée au travers de types, la Foire emprunte à la *commedia dell'arte* le goût des intrigues amoureuses. Le schéma reste toujours celui du triomphe de l'amour juvénile contre l'entêtement des adultes, dans le respect de l'ordre social. Mais ce climat de plaisante romance

peut être démenti par une critique sévère des comportements amoureux contemporains (vénalité et infidélité), se réfugiant derrière un exotisme de pacotille ou les idylles romanesques.

En fait, la Foire s'est surtout intéressée à la description du plaisir amoureux, bannie des scènes officielles au nom des bienséances. Le public de toutes classes semble avoir pris un plaisir très vif à l'évocation des réalités sexuelles, sous une forme souvent triviale, dont il était privé par ailleurs.

### CHAPITRE III

#### LE MERVEILLEUX

Le théâtre forain ne traduit jamais mieux son faible ancrage dans la réalité sociale qu'à travers sa prédilection marquée pour le merveilleux : s'il sacrifie au goût contemporain pour l'exotisme, il n'en abandonne pas pour autant la tradition médiévale du surnaturel et des enchantements, ni l'univers des contes de fées. Il réussit surtout à créer un genre nouveau en amalgamant l'héritage de la *commedia dell'arte* et l'élément merveilleux (*Le Bonheur d'Arlequin par magie*, pantomime anonyme jouée à la foire Saint-Germain de 1749).

---

### CONCLUSION

Les théâtres forains font figure de spectacles inférieurs, aussi bien par leur place dans l'organisation théâtrale que par la nature de leur répertoire. Mais l'étude de leur public montre qu'il ne faut pas confondre spectacles inférieurs et spectacles populaires.

---

### TABLEAUX

Baux du privilège d'opéra-comique (1700-1762). – États des engagements, chez Bertrand (1709), chez Saint-Edme (1712 et 1715), chez Pellegrin (1712) et chez Octave (1714). – Frais d'exploitation du jeu de Saint-Edme. – Évolution des salaires des différents artistes forains. – Revenus annuels d'artistes forains. – Comparaison des revenus des Comédiens Français et des artistes forains. – Thème de *Don Juan* à la Foire. – Classement par thèmes des pièces représentées par les troupes pantomimes et de marionnettes entre 1745 et 1760.

---



## PIÈCES JUSTIFICATIVES

Lettre de Charles Dolet à Antoine Delaplace (28 décembre 1707). – *Frais de la foire Saint-Laurent de 1739 tenue par le sieur de Pontaut*. – Engagements à l'Opéra-Comique, pour la foire Saint-Laurent (1744) et la foire Saint-Germain (1758). – *Décorations et ouvrages servant au théâtre de comédie d'Octave* (février 1716).

---

## ANNEXES

Liste des anciennes pièces du répertoire de la Foire «remises au théâtre», jouées à l'Opéra-Comique entre 1752 et 1762. – Liste des pièces du recueil de Gherardi jouées aux foires.

---

## DICTIONNAIRE BIOGRAPHIQUE

Notices comportant des renseignements sur les origines familiales, l'état-civil, la carrière et l'œuvre d'environ deux cents entrepreneurs et artistes forains.

---

## ILLUSTRATIONS

Vues des deux foires. – Incendie de la foire Saint-Germain en 1762. – Départ des Comédiens Italiens en 1697. – Loge à la foire Saint-Germain au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. – Plans : la nouvelle salle de l'Opéra-Comique à la foire Saint-Laurent (1752) ; la foire Saint-Laurent, avec l'emplacement des loges de spectacles (1743). – Gravures représentant des parades. – Illustrations pour des pièces jouées à la Foire.

---